

## 从拉赫美托夫到“样板戏”英雄 ——论“新人”舞台形象的人类学意义

■ 陈世雄

内容摘要：十月革命后，别尔嘉耶夫曾经说过，俄罗斯正在产生一种跨民族的“新的人类学类型”。从俄国小说中的“新人”拉赫美托夫到中国样板戏中的英雄群像，一种跨民族、跨国别的“新人”的确已经在文艺作品中出现，并且成为一种世界性的现象。《乐观的悲剧》与《杜鹃山》的比较与联想证明了这一点。在现代欧美戏剧中，“新的人类学类型”除了“新人”“苏维埃人”等英雄人物之外，还可以列举出“好人”“多余的人”等各种典型形象。本文分析了“新人”形象产生的历史原因、历史过程及人类学意义。

关键词：新人 英雄 人的谱系 人类学

中图分类号：J80 文献标识码：A 文章编号：0257-943X(2013)02-0004-20

俄罗斯著名哲学家尼古拉·别尔嘉耶夫在1922年被驱逐出国后，谈到俄罗斯国内正在产生一种“新的人类学类型”(новый антропологический тип)，说它“按类型而言不是俄罗斯的，而是跨民族的新型的年轻人”(новый молодой человек – не русский, а интернациональный по своему типу)。他所指的，就是通常所说的“新人”。在他看来，“新人”的出现具有重要的人类学意义。

在日常生活中，“新人”一词的运用很广泛，也很灵活。初次发表作品的作者可以称为“文坛新人”，刚刚走上工作岗位的可以称为“职场新人”，在有的地方（譬如闽南），刚刚过门的媳妇被称为“新人”，如此等等，不一而足。

我们讨论的“新人”是指在世界观、人生观、行为方式和性格、气质各方面和老一代人相比都焕然一新的新型的人，是在人类学意义上的一种新的类型、新的人群。譬如我们的媒体上常说培养“社会主义的一代新人”，就具有这样的意义。

“新人”可以说是个跨民族、跨文化的概念，在过去的社会主义各国几乎都用过，就连当年的法西斯德国也不例外。<sup>①</sup>但有一点是必须强调的，这就是在不同国家、不同文化背景 and 不同历史条件下，对“新人”一词有不同解释，不能一概而论。

“新人”的培养实际上是改造人类的一种实验。由于文艺是造就一代“新人”的有效工具，因此，在文艺作品中，特别是在戏剧舞台上，“新人”的形象大量涌现。从戏剧人类学的角度看问题，“新人”的舞台形象具有很高的研究价值。本文将比较俄罗斯和中国文艺作品中，特别是戏剧舞台上的“新

人”形象及其演变,原因是两国在这方面有许多相似之处,有不少共同的历史经验和教训,值得我们认真总结。

### 一、“新人”的概念与新型的“人的谱系”

“新人”这个概念早在古希腊就出现了,但是带有讽刺的意味。这个概念是怎样从古希腊延用到今天的,其意义是怎样演变的,并不是本文研究的重点。我们想讨论的是这一概念在近现代的运用及其人类学意义。

在俄罗斯,彼得一世和叶卡捷琳娜二世时代的社会活动家贝茨科伊曾经提出过培养一代新人的、带有乌托邦色彩的方案。1861年,俄国社会危机加深,年轻的革命者彼得·特卡乔夫提出了关于“新人”及其在革命中的地位的理论。当年他才17岁,刚刚从监狱中释放出来。特卡乔夫声称,如果俄罗斯帝国25岁以上的居民统统杀掉,那么革命的成功就有保证。后来他很快就放弃了这一极端激进的想法,并且成长为俄国政论家和革命民粹派思想家之一,他的思想受到列宁的高度重视。

俄国革命和历史上一切革命一样,目的是夺取政权。特卡乔夫和许多俄国民粹派革命者都认为:“为了夺权,就需要密谋。为了密谋,就需要组织纪律。”人民是作为破坏性力量在革命的少数派领导下行动的,人民大众等待着革命的火星和领袖。1868年,特卡乔夫写了一篇题为《未来人与小市民英雄》的文章,所谓“未来人”其实就是“新人”,是最高级的人的模式,他们作为革命者,是与小市民,即低级的人相对立的。“未来人”的特征是,“他所有的活动,整个生活方式,都受到一个追求,一种炽热的思想的支配,这就是带给大多数人幸福,让尽可能多的人参加生活的盛宴。未来人唯一的行为准则就是实现这一思想,因为他的行为是与个人幸福的概念完全溶合在一起的”。<sup>[1](P.174)</sup>

19世纪60年代,俄罗斯出现过一本《革命者问答手册》(据传这本手册是巴枯宁或者涅恰耶夫<sup>②</sup>编写的,又有人认为是他们合编的,但也有不同说法),手册提出了“革命者”“新人”即列宁所说的“职业革命家”的定义。手册列举了“新人”必须具备的品质。手册的第一节中写道:新人就是“命中注定要做革命者的人”(Революционер – человек обреченный)。他没有个人兴趣和事业,没有感情,没有眷恋的人,没有私有财产,甚至没有姓名。他身上的一切献给自己唯一的思想,唯一的激情——革命。手册第四节写道:“革命者蔑视社会舆论。他蔑视并仇视眼前社会道德的全部召唤和体现。一切能促使革命胜利的东西在他看来都是合乎道德的。而一切阻碍他的东西都是不道德和有罪的。”手册第六节写道:严格对待自己,也应该严格对待别人。一切亲情、友谊、爱情、感激之情甚至荣誉感等温柔的感情都应该在他身上被唯一的、冷酷的、对革命的激情所代替。<sup>③</sup>

所谓《革命者问答手册》是一部秘密文件,为法律所不容,因而未能广为人知(沙皇政府的《通报》第162号在审判秘密社团“人民的判决”时公布了该社团的纲领性文件《革命者问答手册》)。然而,它所包含的思想,特别是关于“新人”的设想,却由于车尔尼雪夫斯基的小说《怎么办?》传遍世界。

车尔尼雪夫斯基作为一个民主主义革命家和作家、哲学家,认为文学不仅要鞭挞社会恶习、揭露社会的溃疡,而且更需要反映新的人物及其成长。他在被囚禁时所写的著名长篇小说《怎么办?》的副标题就是《新人的故事》。小说是车尔尼雪夫斯基被监禁在彼得堡监狱时写成的,可是却被书报

检查机构通过了,并且在 1863 年发行。这件事说来并不奇怪,因为在书报检查官看来,这是一部写得很差的小说,反正不会有人读它的。问题在于,《怎么办?》固然写得很糟糕,却是一部另类的特殊小说,即意识形态小说,或称思考型的小说。当时,俄国农民运动暂时趋向沉寂,反动派重新巩固了自己的统治,自由派日益公开地表示拥护沙皇,而不坚定分子则纷纷离开斗争。正是在这样的时刻,车尔尼雪夫斯基用小说回答了平民知识分子应当如何行动的问题,从狱中向人们发出了革命的召唤。他深知革命需要新的思想、新的人物,而这种思想、这种人物正在现实生活中成长起来。他敏锐地把握住了这种全新的现象,塑造了具有全新的理想和生活态度的“新一代平常的正派人”和“特别的人”——自觉地为革命事业献身的坚强的职业革命家形象。这类人物和过去俄罗斯文学中颇有影响的“多余的人”迥然不同。

小说女主人公名叫韦拉,父亲是个下级官吏兼房产管理人,母亲玛丽娅是个不择手段、拼命攒钱的小市民。玛丽娅为了钱,打算把韦拉嫁给一个放荡的富家子弟斯托列什尼科夫。韦拉在一筹莫展之际结识了医学院学生洛普霍夫。洛普霍夫为了挽救韦拉,中途辍学,和她结婚。在洛普霍夫的帮助下,韦拉认识到个人的解放必须和争取妇女解放的斗争联系起来,于是积极地参加社会活动,创办了一所实行社会主义原则的缝纫工场。韦拉同洛普霍夫生活了两年之后,与洛普霍夫的好友基尔萨诺夫发生了爱情。洛普霍夫看出,韦拉如果和基尔萨诺夫一起生活,将会更加幸福,于是毅然出走,并伪装自杀,使他们能够结合。后来洛普霍夫受职业革命家拉赫美托夫的委托,出国进行革命活动。数年后他由美国回到彼得堡,与波洛佐娃结婚,并同基尔萨诺夫和韦拉重新会面,两对夫妇共同投入革命启蒙活动。通过洛普霍夫、基尔萨诺夫、韦拉等形象,小说深刻地揭示了“新一代平常的正派人”的特征。

在车尔尼雪夫斯基笔下,这些“新人”多出身于市民阶层。“他们每个人都很勇敢、不动摇、不退缩,能够承担工作,只要承担下来,就会紧紧抓住它,使它不致从手中滑掉。”他们热爱劳动,认真地从事科学研究活动,具有唯物主义思想。

与“多余的人”不同,“新人”们言行一致。60 年代的平民知识分子怀抱着明确的革命理想,并为实践自己的理想而进行斗争。例如洛普霍夫、基尔萨诺夫组织了革命小组,团结了一批大学生、科学家、文学家、军官在一起讨论重大的社会问题。他们在紧张的思想探索的同时,还进行宣传活动。韦拉以她创办的公社性缝纫工场为依托,教工人读书识字,广泛联系群众,开展社会主义宣传。

小说还通过拉赫美托夫的活动,在俄国文学中第一次刻画了一个职业革命家形象。

拉赫美托夫出身贵族,在基尔萨诺夫的启发下投身到革命实践之中。为了了解人民的疾苦和愿望,他走出学校,深入民间。“他种过庄稼,做粗木工、搬运夫以及各种有益健康的行业中的工人,有一次他甚至以纤夫的身份走遍整个伏尔加河流域。”拉赫美托夫节衣缩食,过着极为简朴的生活。为了锻炼自己的意志,以便一旦被捕时能经受得住严刑的考验,他故意睡在有几百枚小钉的毡毯上,弄得浑身是血。除了劳动、锻炼身体和读书以外,他把全部时间都用于工作,“他的事情多得没底,但那全和他私人无关。”“他全在替别人做事情,或者做那并不专属于谁的事情”,他一个月里难得把一刻钟浪费在娱乐上。他向自己所爱的女人说道:“我应当抑制我自己心中的爱情:对您的爱会束缚我的双手,就是不恋爱,我的手也不能很快解开——已经给束缚住了。但是我一定要解开。我不应该

恋爱。”

其实,拉赫美托夫与小说的主要情节无关。作者设置这个人物是为了呈现一种全新的、革命的“人的谱系”(человеческая иерархия)。就像小说中的其他新人高于周围的俄罗斯人一样,拉赫美托夫高于这群新人,他是“超级”的“新人”,是英雄和领袖。在拉赫美托夫上场前,车尔尼雪夫斯基就发出预告:“像拉赫美托夫这样的人是很少的,我至今只遇到过八个这一品种的样板。”(Таких людей, как Рахметов мало: я встретил до сих пор только восемь образцов этой породы。)④拉赫美托夫的形象具有典型性。贵族阶级中的先进人物与本阶级决裂,投身人民的解放事业,这在19世纪的俄国是一种引人注目的倾向。涅克拉索夫、赫尔岑、奥加辽夫等都是这类人。拉赫美托夫的形象体现了当时的一股社会潮流,概括了民主主义革命家的优秀品质:对革命事业无限忠诚、密切联系人民、具有刚毅性格和自我牺牲精神。车尔尼雪夫斯基形容这类人是“茶中的茶素,醇酒中的馨香……这是优秀人物的精华,这是原动力的原动力,这是世上的盐中之盐”。⑤

《怎么办?》这部小说长期被沙皇政府列为禁书,但一直在革命青年中秘密流传,影响十分广泛。列宁非常喜爱车尔尼雪夫斯基的这部小说,说他“在一个夏天就把《怎么办?》读了五遍,每一次都在这个作品里发现一些新的令人激动的思想”。⑥列宁曾给予它很高的评价,称赞说:“这才是真正的文学,这种文学能教导人,引导人,鼓舞人。”⑦“在它的影响下成千成百的人变成了革命家。”⑧

《怎么办?》深刻地影响了列宁本人,也深刻影响了十月革命后的苏联文学和世界文学。⑨描写苏维埃“新人”的作品在苏联文艺中大量涌现。出现了一个时髦的新词:“苏维埃人”,用以表示十月革命胜利、苏维埃政权成立后的一代“新人”。

苏维埃人的基本品质在集体编写的《苏维埃人》⑩一书中得到表述。在该书前言《Хомо Советикус》⑪中写道:“苏维埃人最重要的品质应该说是他的共产主义觉悟,党性……不论他是不是苏共党员,他的党性在整个世界观中,在对理想的清晰认识和为之忘我的服务中体现出来。”

在指出最重要品质之后,作者又为“苏维埃人”作了更为具体的规定:指出苏维埃人是“劳动的人……他把劳动看作生命中最重要的东西……这是集体的人……这是无限忠于社会主义多民族国家的人……这是对一切负责的人……他把一切看作自己的事情,不管这是天下大事,还是在楼梯拐弯处邻居的生活……这是有崇高理想的人……他积极地宣传伟大的十月革命……这是和谐发展的人……这是国家关心的人。他时时刻刻都看到这种关心。他的孩子们喜欢上幼儿园和学校,他的父母在最好的医生那儿看病;他自己不久前刚刚得到住宅……城市在发展,公园在绿化,工厂生产出新的商品,学者们关心着空气的洁净——所有这一切都是为了他,为了苏维埃人,而这一切对他来说并不算什么,因为并不昂贵;国家的关怀是物质性和看得见的。他的同志们,正是他们被选进政权机构,决定着国家大事,他知道这一切,而这一切又是为了他,为了他的福利而做的”。⑫由此可见,“苏维埃人”的主要标准是:1、共产主义觉悟和党性;2、热爱劳动;3、集体意识;4、忠于祖国;5、责任感;6、关心周围的人;7、宣传十月革命;8、和谐发展。另一方面,“苏维埃人”除了主观上要符合上述准则外,还从国家那里得到物质生活的保障和政治上的关怀。

如果我们将“苏维埃人”的标准和车尔尼雪夫斯基笔下的“新人”、“超级新人”作个比较,便可以



看出,二者有许多共同之处,但是,“苏维埃人”的标准是对全体苏联公民的要求,而“新人”“超级新人”在革命时期只是指少数革命者。拉赫美托夫堪称 19 世纪 60 年代的最高典型,他体现了革命民主主义者的正面人物的理想。正如普列汉诺夫所说:“在每一个杰出的俄国革命家身上,都有过许多拉赫美托夫气质。”<sup>[8](P24)</sup>

其实,十月革命后,苏维埃政权培养“苏维埃人”的工作就是培养一代“新人”的工作,正如别尔嘉耶夫所说,在苏维埃国家内,正在出现一种“新的人类学类型”。<sup>⑦</sup>培养“新人”的工作从十月革命起就开始了,问题在于,这一目标在多大程度上得到了实现。在十月革命后的数十年中,“新人”“苏维埃人”的模式一再改变。1920 年代,“苏维埃人”是旧世界的破坏者,典型的形象是“铁一般的政治委员,钢一般的肃反工作者”,是新世界的建设者:“工业人”“科学地组织起来的人”“完善的共产主义的人”,一句话,是乌托邦的建设者,他必须具有思想觉悟,而且要精力充沛,富于主动精神。

这样,从“新人”“超级新人”到“苏维埃人”,虽然都属于“一代新人”,实际上存在区别和差距,从而形成了一个新型的“人的谱系”:

超级新人(拉赫美托夫式)	特点:生活极其艰苦朴素,苛刻地锻炼自己,吃大苦,耐大劳,有领袖素质,全身心地从事革命工作,拒绝恋爱,绝对无私,为他人的幸福可以牺牲自己。	属性:职业革命家、英雄、领袖,是“原动力的原动力,世上的盐中之盐”,极其罕见。
新人(洛普霍夫、基尔萨诺夫、韦拉式;革命胜利后的政委、“契卡”人员)	特点:在“超级新人”指引下投入革命斗争,勇敢坚强,从不动摇、不退缩,对工作有强烈的责任感,热爱劳动,认真地从事科研,具有唯物主义思想,联系和组织群众,进行革命宣传,忠于爱情。	属性:优秀的革命工作者;革命胜利后是优秀的苏维埃国家建设者和国家干部。
苏维埃人	特点:有共产主义觉悟和党性,热爱劳动,有集体观念,忠于祖国,有责任感,关心他人,宣传十月革命,全面发展。	公民中的优秀分子

所谓“新人”的概念随着苏维埃国家的发展而不断演变。如果说在十月革命胜利前“新人”只是少数人,那么,在革命后的苏维埃国家建设时期,造就“一代新人”的任务就提了出来,成为全民的运动。“新人”不再是少数人,而是整整一代人,所谓“苏维埃人”就是千千万万的“新人”,造就“一代新人”成为社会主义、共产主义能否在苏联取得胜利的一件头等大事。

## 二、造就一代“新人”的艰巨性

为了培养一代又一代的“新人”,苏联党和政府不知做了多少工作。这项工作只不过是十月革命所开创的事业的一部分,十月革命的事业是 20 世纪人类进行的史无前例的大规模试验,产生了世界性的巨大影响。直到现在,人们还在围绕着这场试验的评价问题展开争论,但并未达成共识。关于培养“新人”的评价也是一样。而评价的困难首先在于这场试验的规模和影响实在是太大了,持续的时间实在是太久了。让我们看看高尔基的例子。我们知道他是首届苏联作家协会主席,在培养“新人”方面做了大量工作(下面我们还要谈到)。可是,他一度对十月革命持反对态度。在著名的以《不

合时宜的思想》为总题目的系列文章中,他猛烈地抨击十月革命。他多次用“试验”一词来形容这场革命。他写道:

人民委员们对待俄国就像对待试验用的材料一样,在他们看来,俄国人民是一匹细菌学家们为使马的血液产生抗伤寒血清而为之接种伤寒病菌的马。委员们拿俄国人民做的正是这样一个残酷的和事先注定要不成功的试验,他们没有想到,受尽折磨的、处于半饥饿状态的马可能死掉。

斯莫尔尼宫的改革家们顾不上俄国,他们冷漠地要把它变成他们关于全世界的革命梦或欧洲革命梦的牺牲品。

在俄国生活的当代条件下没有社会革命的位置,因为不可能异想天开地把占国家人口85%的农民——其中还有几千万的异族游牧民——变成社会主义者。

由于这一极为疯狂的试验,首先受害的是工人阶级,因为他们是革命的先进队伍,所以他们将首先在内战中被杀死。而一旦工人阶级被粉碎、被消灭了,那就意味着国家的优秀力量和希望被消灭了。

所以我要向意识到自己在国家里的文化作用的工人们呼吁:有政治觉悟的无产者应该深刻反省自己对人民委员们的政府的态度,应该非常谨慎地对待他们的社会创造。

我的意见是这样的:人民委员们正在破坏和毁灭俄国的工人阶级,他们可怕而荒谬地在把工人运动复杂化。他们把工人运动引出了理智的界限,给无产阶级的全部未来工作和国家的整个进步事业制造了极其艰难的条件。

因为我这种关于试验家们和幻想家们的“政府”的意见,人们将怎样称呼我,我都无所谓,但是工人阶级和俄国的命运对我来说却不是无所谓的。

只要我还有可能,我就会对俄国无产者说:

“人家在把你们引向死亡,在把你们当作无人性的试验材料使用,在你们的领袖们的眼中你们仍然不是人!”<sup>[9]</sup>(P.145-146)

在这段话里,高尔基表明他根本不相信布尔什维克能把占俄罗斯人口百分八十五的农民改造成“社会主义者”,而首当其冲的工人阶级更是这场试验的受害者。俄罗斯可能像一匹马一样在试验中死去,因此整个试验是一场“极为疯狂的试验”,是“残酷的和事先注定要不成功的”。

的确,造就一代“新人”的工作在某种意义上比改造大自然还要艰巨。1961年,赫鲁晓夫担任苏共第一书记时,曾宣布要在1981年前培养出大批“螺丝钉”式的人,说这种人是“把高度的思想觉悟、广博的学识、道德的纯洁性与身体的健康结合于自身”的人。<sup>[10]</sup>1976年,也就是十月革命胜利近六十年的时候,勃列日涅夫在苏共第二十五次代表大会上还说,“苏维埃人”是过去六十年最重要的成果。<sup>[11]</sup>可是到了1980年代,党内对这一结论产生了怀疑。1981年,苏共意识形态领导人苏斯洛夫承认,“苏维埃人”的培养还没完成,没有符合党的要求。<sup>[12]</sup>1983年,苏共意识形态领导人契尔年科指出,必须继续工作,因为“造就新人不但是重要的目标,而且是共产主义建设必不可少的条件”。<sup>[13]</sup>而到了戈尔巴乔夫执政时期,以及苏联解体后的这二十年来,培养原来意义上的社会主义、共产主义新人就根本无从谈起了。

苏联解体后,俄罗斯出现了一种被称为“新俄罗斯人”的人群。“新俄罗斯人”这一术语一出现,就带有否定性和讽刺性的色彩,这种人往往用可疑的或非法的手段赚钱,成为暴发户。他们文化修养不高,尽管有钱,但是说话粗俗,经常使用他们所出身的社会底层的用语。“新俄罗斯人”不是由哪个党“造就”出来的,而是被一个魔鬼引诱出来的,这个“魔鬼”就是潜伏在人的本性深处的享乐欲

望。所谓“食、色、性也”。只不过过去被掩饰着或者压抑着、限制着,随着苏维埃政权及其共产主义意识形态大厦轰然倒塌,“魔鬼”被释放出来,“新俄罗斯人”产生了。

进入 21 世纪之后,俄罗斯出现了一批被称为“新戏剧”的作品,如维雷帕耶夫的《氧气》,西加列夫的《陀螺》《塑泥》,杜尔年科夫的《文化层》等话剧。这些作品大多出自“外省”剧作家之手,所描写的是当今俄罗斯社会最底层的生活。例如《氧气》描写一个小伙子不喜欢自己的妻子,一次在莫斯科邂逅了一个漂亮的金发女孩,疯狂地追求她,和她发生了关系,后来居然用铁锹把自己的妻子杀害,埋在自家菜园里。作者对这位犯罪青年没有谴责和批判,只是自然主义地加以描写,实际上抱着欣赏的态度。《塑泥》写一个小伙子像蜡泥一样软弱,饱受恶人的凌辱却没有勇气和能力反抗,周围的世界非常肮脏,令人恶心。这类戏剧往往使用脏话、粗话、禁止列入字典的词汇。剧中阴暗的图景没能给人以任何鼓舞,任何希望。但是此类作品却获得某些批评家的好评,在戏剧节上获奖。虽然也有人猛烈地加以抨击,但不起什么作用。这说明,十月革命前后关于“新人”的理想在今天的俄罗斯实际上已经完全破灭,至少目前是如此。

### 三、1920-30 年代苏联剧坛关于“新人”的论争

戏剧比文学具有更大的感染力。小说读者必须通过自己的想象,将文字符号转换为形象,才能让“新人”呈现在自己的脑海中;而戏剧是直观的艺术,舞台上的“新人”直观地、活生生地站在观众面前。大概是这个缘故,关于戏剧究竟应该塑造什么样的人物的问题也争论得特别激烈,成为从 1917 年十月革命胜利到 1934 年社会主义现实主义创作方法确立这十七年间各个文艺流派辩论的焦点之一。

十月革命后,自命为无产阶级代言人和共产主义思想体现者的“左”的文学艺术派别之中,最主要的是无产阶级文化派、未来主义、“戏剧的十月”和“拉普”(“俄罗斯无产阶级作家协会”的简称)。它们都认为自己比别人革命,猛烈地攻击持不同意见的其他派别。

无产阶级文化派<sup>⑧</sup>表现出一种极端的“革命性”,认为十月革命前的一切传统艺术都是“封建的”或“资产阶级的”艺术,必须加以全盘否定,“在空地上”重新创立“完全新式的”、从未有过的、同任何东西都不一样的“无产阶级文化”。在戏剧领域,则采取一种“同当代戏剧文化彻底决裂”的“极端立场”。<sup>[14](P.261)</sup>无产阶级文化派的戏剧理论家在 1919 年 11 月的第一次全俄工农戏剧代表大会上提出的决议草案中写道:“过去的戏剧和资产阶级戏剧,应当让位于新的、群众性的戏剧,因为它的形式已无法容纳新的内容……无产阶级戏剧作为未来创造性戏剧的先声,应当完全独立地存在和精心地保持自己的阶级纯洁性,把这种纯洁性看成是它的工作富有成果的保证。”<sup>⑨</sup>

在无产阶级文化派的理论主张中,有一点尤其值得注意,这就是所谓“无产阶级心理规范化”。这个派别的理论家加斯捷夫在《论无产阶级文化的趋势》(1919)一文中写道:“贯穿无产阶级日常意识的东西”就是“厂房、烟囱、圆柱、桥梁、起重机和新的建筑工地和企业的全部复杂结构,灾难和不停的变动”。无产阶级的心理“对人类的任何感觉持完全不信任的态度,而只相信机构、机器、工具”。“不仅手势机器化,不仅劳动生产方法机器化,而且日常思维也机器化并加上极端的客观主义,使无产阶级的心理出现惊人的规范化。”加斯捷夫甚至认为全世界无产阶级有一种“亿万人具有的国际

心理公式”,在全世界无产者的“心理激流”中“不存在亿万颗头脑,而只有一颗世界头脑”。心理的规范化倾向将使“个人思维”成为不可能,而把它“变成有心理的接通、关闭、闭合系统的整个阶级的客观心理”。加斯捷夫认为无产阶级心理将变成“新的社会心理”而具有“无名性质”和“机械化的集体主义”性质,其具体表现是“排斥个人”,“没有名字”,“不存在个体的人,只有整齐的、规范化的步伐,只有毫无表情的面孔,缺乏感情的心灵,不是用叫喊和欢笑,而是用压力计和计数器来衡量的激情”。因此,无产阶级的新型艺术应该“走向客观地表现物,表现机械化了的群氓和不知亲密和抒情为何物的惊人的毫无遮盖的宏伟壮丽”。<sup>[15](P.143-147)</sup> 这种完全排斥个性描写,仅仅表现机器人般的“群氓”的理论在无产阶级文化派的戏剧实践中没有取得成功。<sup>⑩</sup>

另一个创立新型戏剧规范的激进派是以梅耶荷德为代表的。梅耶荷德在对待戏剧遗产问题上采取了和无产阶级文化派相似的态度,认为19世纪末20世纪初的现实主义戏剧是资产阶级的戏剧,它作为资产阶级与贵族文化的一定“产物”,必然反对革命,因此,必须“炸毁”、“消灭”这种旧戏剧而代之以完全新型的戏剧。梅耶荷德称之为“戏剧十月革命”,即紧跟在社会革命之后的“戏剧革命”。

梅耶荷德心目中的新型戏剧是一种群众性的人民表演广场剧。他注目于当时最新的艺术流派,如未来派。正如卢那察尔斯基指出的,正是梅耶荷德能够使未来主义“适应我国革命的宣传画和群众大会阶段的要求。革命需要标语和群众大会,因此在某种程度上同未来主义的观点妥协了。未来主义能够提供宣传画,能够提供巧妙编排的群众大会”。<sup>[16]</sup> 一个典型的例子是1918年11月梅耶荷德导演马雅可夫斯基的剧作《宗教滑稽剧》的成功实践。该剧通过对《圣经》情节的讽刺性模仿,嘲笑了剥削政权的一切形式,颂扬了无产者的起义。

梅耶荷德等左派戏剧家不注意表现人的个性,不注意刻画人的精神生活和内心世界。梅耶荷德在探索政治广场剧的新形式时,以缺乏个性特征而只有某种社会属性的假定性符号来取代活生生的性格体现,使戏剧失去了人的具体性,失去了体现当代人生动面貌的能力。不仅如此,梅耶荷德和他的合作者马雅可夫斯基对心理现实主义还表现出一种强烈的敌对态度。他们甚至在剧本台词中对斯坦尼斯拉夫斯基为首的莫斯科艺术剧院的现实主义艺术肆意进行攻击和嘲讽,让演员在读台词时把“莫艺”海报撕得粉碎。所谓“戏剧十月革命”和“戏剧国内战争”实际上把矛头指向了“莫艺”的现实主义传统。

“左派”戏剧的出现是历史的必然。在革命和国内战争时期,艺术的基本任务是进行宣传鼓动。曾经在1917-1918年写《不合时宜的思想》的高尔基在1919年发表的《困难的问题》一文中写道:“……在我们这个时代,需要英雄主义的戏剧,它把人物的理想化视为自己的目标……”卢那察尔斯基在1921年的一篇文章中也曾认为革命时代“几乎完全不能容忍所谓表现人的隐秘心理的艺术”。著名评论家马尔科夫也曾指出,十月革命之后的头几年无论在文学中还是在戏剧中“个性退居到第二线”是历史决定的。

显然,在十月革命后,“左派”戏剧是最适合担负塑造“新人”的使命。

20年代的苏联文坛呈现出一幅五光十色的图画,各种文艺流派层出不穷,令人眼花缭乱。到20年代末30年代初,文坛形势渐趋明朗和稳定。在戏剧界,不同派别互相敌对不可调和的局面逐渐消



失,然而,戏剧家们并没有放弃确立新型戏剧规范的努力。30年代上半期,戏剧界再次爆发了激烈的大辩论,这场辩论持续到30年代中期才逐渐平息,结果是形成了各执一端互相抗衡的两大戏剧流派——“室外”剧派与“室内”剧派。

室外剧派(又被称为“革新派”)是以著名剧作家维什涅夫斯基和包戈廷为首的。他们坚持反对古典剧作的“旧形式”,认为“新的材料需要新的表现手段”,他们极力主张的“室外剧”有下列几个特点:第一,剧中要有人数众多的群众场面;第二,情节不应在房间里、在天花板下展开,而应当在露天,在战场、战舰甲板、伐木场或巨大的工厂车间里展开;第三,为了突破舞台的时空限制,表现当代发生的宏大事件,剧本采取自由的多情节结构,将剧情分割成许多简短的动作性强的片段(维什涅夫斯基的《第一骑兵师》有39个片段,包戈廷的《贵族》一剧有25个片段);第四,塑造有宏大气魄的英雄人物(维什涅夫斯基剧作《乐观的悲剧》中的女政委、包戈廷剧作《我的朋友》中的盖伊就是这样的人物);第五,强烈的政论性与宣传鼓动性;第六,对描写爱情生活和家庭日常生活不感兴趣。包戈廷说:“伊凡·彼得罗维奇是否结婚,这是无关紧要的,然而这个共产党员是否在斗争中取胜却是非常重要的。”他接着提醒人们:“我们确信,你不会看见我们的英雄呆在家里。他在工地上,他在工厂里。”包戈廷和维什涅夫斯基坚决地认为用室内心理剧的手法不可能表现广泛的社会政治生活。

与“室外”剧派相对立的“室内”剧派是以优秀剧作家阿菲诺干诺夫与基尔松为首的。他们针锋相对地指出,英雄人物可以也必须在“屋里”见到他,在家庭圈子里见到他,家庭剧的形式绝对没有过时。阿菲诺干诺夫反问道:“如果家庭是社会的一部分,并且像一滴水一样能反映出社会的变迁,那么,难道在家里就不能决定普遍性的问题,通过家庭就不能表现带有普遍性的课题吗?”阿菲诺干诺夫与基尔松对易卜生和高尔基的传统表现出巨大兴趣,主张创作场景集中于室内的,表现人们的日常生活、习俗和性格的戏剧。这种戏剧表面上十分平凡,却有其内在的巨大意义;场面虽然很少,却具有巨大容量。换句话说,运用古典的话剧形式完全可以表现新题材、新人物,即包戈廷所说的“新材料”,从而否定了包戈廷等人建立全新的剧作规范的主张。

争论双方的分歧虽然表现在若干方面,但它的实质还在于塑造什么样的戏剧主人公的问题。在包戈廷与维什涅夫斯基看来,首先,戏剧主人公必须是在大规模的群众斗争中叱咤风云的英雄人物,因此他们的活动天地必须是露天场所,而且必须有群众场面来作为陪衬。其次,他们压根儿就对家庭不感兴趣,更不会随便恋爱,因而他们很少呆在家里或者说他们的英雄本色在家里就显现不出来。再次,他们几乎没有内心矛盾。这是因为多片段、多场景、多人物的剧作难以腾出时间和空间对人物的内心矛盾冲突作细腻的刻画,剧作家的任务只是在轰轰烈烈的外部行动中表现他们的英雄业绩。因此,“室外剧”的主人公是些只有外部动作、很少内心生活、禁绝了七情六欲的完美高大的英雄。

“室外”剧派的这种英雄观遭到“室内”剧派的猛烈抨击。基尔松断言:“如果不对剧作主人公的性格进行细致加工,他永远不会成为社会典型,不深入刻画性格,只能塑造出公式化的典型,而不能塑造出真正的典型,因为我们不仅把‘典型’理解为主人公的社会本质,还理解为只有他本人才具有的、不可重复的特征。”<sup>[17]</sup>

两大戏剧流派的分歧在阿菲诺干诺夫剧作《怪人》的评价问题上表现得尤为突出。<sup>①</sup>

阿菲诺干诺夫在无产阶级文化派“左”的理论影响下曾经写过不少随意编造的图解式的作品。而《怪人》则是他细心观察生活创作出来的。他学习了易卜生以小见大的技巧和契诃夫精雕细刻的精神,人物的言行举动、感情变化都得到了精心的刻画。剧中没有惊心动魄的敌我斗争,没有紧张曲折的情节,矛盾冲突发生在革命队伍内部,发生在朋友、恋人、同事之间,领导与群众之间,大家平日和和气气,但是在如何对待社会主义建设这个新问题面前,却表现出截然不同的态度,导致了不可调和的冲突。剧作反映的内容具有长远的社会意义,在艺术上继承了契诃夫的传统,然而却遭到不公正的批评。<sup>⑫</sup>

在两大剧派的论争中,包戈廷等人对《怪人》的抨击更为激烈。1934年,包戈廷在《为创造无愧于我们时代的剧作而斗争》一文中写道:“让我们看看两部作品:《恐惧》与《怪人》情节的本质是什么,是什么主宰着剧本的主线?是爱情。看看另外三部作品:维什涅夫斯基的《第一骑兵师》、《我的朋友》和《西线战事》。这些作品建立在什么上头?不是建立在爱情上头。我们之间争论的焦点就在这里。”包戈廷断言:“靠爱情故事是建设不了社会主义的!”<sup>[18]</sup>著名批评家 IO·尤卓夫斯基在《社会主义戏剧创作问题》一书中攻击《怪人》等剧的“室内性”。他写道:“传统的家庭剧作形式对体现社会主义现实主义的不便之处在于,它……限制了对人物与事件的表现,给表现‘全人类的人’、‘社会性的人’设置了障碍,它命中注定要妨碍以剧作的方式表现新生活现象的丰富内容……”<sup>[19]</sup>

反对描写人的爱情生活和家庭生活,热衷于塑造什么“全人类的人”和“社会性的人”,这种主张令人立即联想起 20 年代无产阶级文化派的戏剧理论:按照“亿万人的国际心理公式”和“无产阶级心理规范”塑造“不知抒情为何物”的人物,两者何其相似!所不同的是,包戈廷、维什涅夫斯基并不采取历史虚无主义立场,他们虽然主张抛弃古典剧作的“旧形式”,但是毕竟从人类戏剧遗产中学习了东西,他们已经是比较成熟的剧作家了。包戈廷在 1929—1934 年创作了有鲜明纪实风格的工业生产题材剧本《速度》《斧头史诗》《我的朋友》《贵族们》,在 1937 年和 1939 年,又先后创作出歌颂列宁的《带枪的人》和《克里姆林宫的钟声》。这些剧本体现了包戈廷关于“室外剧”的主张,特别是歌颂列宁的两部剧作,展示了宏伟壮观的史诗画面,表现了众多的社会各阶层的人物。水兵出身的剧作家维什涅夫斯基早在 1921 年就创作了《对喀琅施塔得叛乱者的审判》这样一部采用法庭审判形式的剧作,1929 年又创作了运用政论剪辑手法写成的剧本《第一骑兵军》。写于 1932 年的《乐观的悲剧》表现一位女政委被派到军舰上工作后,如何战胜无政府主义首领,教育和团结水兵,最后在战斗中英勇牺牲。这部剧作被誉为英雄主义悲剧的典范作品。除《乐观的悲剧》之外,还出现了考涅楚克的《舰队的覆没》(1933)和斯拉文的《武装干涉》(1932)两部革命英雄主义剧本。

30 年代“室内剧”的创作也取得了进展,最优秀的佳作有阿菲诺干诺夫的《恐惧》(1930)和《远方》(1935)、考涅楚克的《普拉东·克列切特》(1934)、阿尔布卓夫的《塔尼娅》(1938)等剧。“室内剧”派的戏剧主张在阿菲诺干诺夫的作品中体现得最为典型。他的剧作削弱了情节性,加强了人物内心冲突。<sup>⑬</sup> 写于 1940 年的《玛申卡》是阿菲诺干诺夫的代表作之一。剧中没有尖锐的阶级矛盾和世界观的冲突,故事完全发生在“室内”。主人公玛申卡是个 14 岁的少女,她突然回到她爷爷、古文字学教授阿卡耶莫夫的家里,一步步地融化了这位习惯于独居的老人那颗冻结了的心,给这个“冰冷的家”带来了新的幸福。浓厚的浪漫主义色彩和紧张热烈的道德思想探索是此剧的一大特征。

30年代苏联戏剧一个值得注意的重要现象是高尔基的新剧作。这位文学巨匠是在中断了十几年之后再度拿起笔来写剧本的。虽然他曾经认为新型戏剧必须是“英雄主义戏剧”,应以“人物的理想化”为目标,并且到了30年代初仍然坚持“我们现在最不需要抒情的心境”<sup>[20](P.73)</sup>,但是,他在30年代初创作的剧本——《索莫夫与其他人》(1930—1931)、《耶戈尔·布雷乔夫与其他人》(1931)、《陀斯契加耶夫与其他人》(1932)却比较接近“室内”剧这一类型。仅以其中最著名、被誉为社会主义现实主义“新形式的英雄戏剧”的《耶戈尔·布雷乔夫与其他人》一剧而言,主人公布雷乔夫并不是什么“理想化”的英雄,而是一个靠剥削和掠夺发家的大企业主,剧中唯一的地下革命工作者拉普捷夫只上场一次,他的英雄行为并没有正面表现。剧中也没有排斥心理描写,而是恰恰相反,表现了主人公布雷乔夫的紧张思考。这位身患癌症的企业主在临死之前终于背叛了本阶级,并且无形中接受了他的教子、革命者拉普捷夫的观点。因此,这部剧本同样可看作一部心理剧。然而,它不是契诃夫式的抒情性心理剧,而是表现人的紧张思考的心理剧。这是一种关于国家政治大变动与个人命运的思考,所以有的学者又称之为“思想剧”。高尔基的剧作有其独特的品格,很难截然划入两大剧派中的某一派。高尔基本人也没有卷入两派的论争。他的戏剧主人公称不上是“新人”,更不是“超级新人”。

综上所述,在上世纪20—30年代的苏联剧坛,真正塑造了“新人”形象的是少数属于“左派”的剧作家,即包戈廷、维什涅夫斯基、考涅楚克等人。他们反对描写人的爱情生活和家庭生活,热衷于塑造没有独特个性而只有阶级属性和社会属性的人物。他们笔下的英雄都具有“拉赫美托夫气质”:生活极其艰苦朴素,苛刻地锻炼自己,吃大苦,耐大劳,有领袖素质,全身心地从事革命工作,拒绝恋爱,绝对无私,为他人的幸福可以牺牲自己,是钢铁般的职业革命家和英雄,是“原动力的原动力,世上的盐中之盐”。

用“钢铁”来形容当时苏联文学中的“新人”真是恰当不过,他们没有私人关系,没有个人感情,他们拒绝那种有可能使人脱离劳动和集体的爱情。俄罗斯作家符拉季米尔·纳博科夫曾经举出1930年代文学作品中两个描写“新人”感情生活的例子:一个是费道尔·格鲁德拉夫的第一部小说,题为《能量》(Энергия)写于1932至1938年。小说中有一段描写:“青年工人伊万抓住了钻孔机,当他一接触到金属表面时,立即感到一阵激动,一阵颤栗传遍了他的全身。钻孔机的吼声使索尼雅和他分开了。于是她把手放在他的肩上,头发飞起来,擦过他的耳后。一对年轻人同时感到如同触电一般。伊万发出一声叹息,更紧地握住了工具。”第二个例子是谢尔盖·安东诺维奇的中篇小说《巨大的心》(1957)中的描写:“奥尔加沉默着。‘哎!’——符拉季米尔叫了一声。为什么你不能像我爱你那样爱我呢。我爱自己的祖国——她回答道。——可是我也爱国呀——他感叹道。——可是我还爱……奥尔加说道,从小伙子的拥抱中挣脱出来。——爱什么?他问。——奥尔加睁大她那蓝色的透明的眼睛,迅速地回答:党。”<sup>[21]</sup>

纳博科夫举的是小说中的例子,这说明整个苏联文学存在相同的现象,只是戏剧界的论争也许更激烈些。不过,苏联剧坛两派的激烈辩论在30年代中期便逐渐趋于平息。这和第一次苏联作家代表大会的召开和社会主义现实主义创作方法的确立有关,然而,不同观点的分歧并没有解决。篇幅所限,这里按下不表,先看看中国文艺界,特别是戏剧界关于“新人”的讨论和创作实践。

#### 四、“样板戏”英雄的神化

十月革命一声炮响,给中国人送来了马克思列宁主义,同时也送来了造就“新人”的理论和方针。虽然“新人”一词成为中国文艺理论批评中的重要概念是较迟的事情,但是,造就“新人”的意识最迟在“五四”前后就有了。陈独秀 1915 年创办的刊物就以“新青年”为刊名,当时十月革命尚未发生。

毛泽东早在青年时代就萌生了造就“新人”的理想,并且逐步将它付诸实践。1937 年 11 月,毛泽东在《为陕北公学成立与开学纪念题词》中宣称:“要造就一批人,这些人革命的先锋队。这些人具有政治的远见。这些人充满着斗争精神和牺牲精神。这些人是胸怀坦白的、忠诚的、积极的、正直的。这些人不谋私利,唯一的为着民族与社会解放。”<sup>[22]</sup> 在后来的《为人民服务》《纪念白求恩》《在延安文艺座谈会上的讲话》等延安时期的著作中,毛泽东反复阐发了他那带着浓厚乌托邦色彩的关于“新人”的理想。“造就新人”一直是毛泽东革命思想的重要组成部分。

如果说,关于“新人”的理论在解放区时还不明朗、不系统、不成熟,那么,随着新中国的建立,造就“新人”的任务就迫切地摆上了日程。因为新中国之“新”决不仅仅表现在政权的更迭,更表现在整个社会的变革,这个变革急需匹配大批的“新人”。新中国的意识形态领导人周扬就文艺作品描写“新人”的问题作了具体的阐述。周扬在第一次文代会上的报告《新的人民的文艺》中说:“我们是处在这样一个充满了斗争和行动的时代,我们亲眼看见了人民中的各种英雄模范人物,他们是如此平凡,而又如此伟大,他们正凭着自己的血和汗英勇地勤恳地创造着历史的奇迹。对于他们,这些世界历史的真正主人,我们除了以全副热情去歌颂去表扬之外,还能有什么别的表示呢?”<sup>[23]</sup> 1953 年,周扬更明确地指出“当前文艺创作的最重要、最中心的任务”是“表现新的人物和新的思想”<sup>[24]</sup>。另外,他还描述了自己心目中的“新人”:“新时代人物的内心生活,正是最丰富而又最健康的。他们知道应当如何对待劳动,对待友谊,对待爱情,对待家庭生活;他们当然也有苦恼和内心矛盾,也会有这样那样的缺点,犯这样那样的错失,但是他们总是努力把共产主义的思想和道德作为他们一切行动的最高准则。”<sup>[25]</sup> 在这些报告中,周扬辩证地论述了塑造“新人”的问题。可是,在 1960 年代的“文化大革命”中,他的观点却遭到了批判,被说成是对“新人”的贬低<sup>①</sup>。理由是:“新人”怎么可以有“苦恼”“矛盾”“缺点”“错失”呢?连长期以来一贯激进的理论家周扬都跟不上形势了,在“文化大革命”中需要的不是一般的“新人”,而是高大完美的“无产阶级英雄”。

文艺界显然没有跟上形势的发展。毛泽东先后于 1963 年、1964 年发表了两个批示,对文艺界的现状加以严厉批评。1964 年 6 月初到 7 月底,北京举办“全国京剧现代戏观摩演出大会”,江青在座谈会上严厉批评文艺工作者“吃着农民种的粮食,穿着工人织造的衣服,住着工人盖的房子,人民解放军为我们警卫着国防前线,但是却不表现他们,试问艺术家站在什么阶级立场,你们常说的艺术家的‘良心’何在?”她说:“我们提倡的革命的现代戏,要反映建国十五年来现实生活,要在我们的戏曲舞台上塑造出当代的革命英雄形象来。这是首要的任务。”<sup>[26]</sup> 从而明确地给文艺界布置了任务,这意味着多年来关于“典型人物”、“中间人物”的争论从此可以休矣。接着是《文艺报》做检讨:“同志们怀着沉重的心情,一致认为,在我们的刊物上发表了鼓吹‘写中间人物’的文章,是严重的错误”<sup>[27]</sup>。过去提倡的“新人”从此升格为不食人间烟火、没有七情六欲、无所不能、所向无敌的“英雄”。



写“英雄”实际上成了“造神”运动。有人主张塑造英雄“不要受真人真事局限”，“突破真人真事的局限，就可以从许许多多工农兵英雄人物的身上进行典型概括，塑造出高大丰满、光彩照人的无产阶级英雄形象；又从每一件作品中所塑造的主要英雄人物身上，集中反映出我们这个英雄辈出的伟大时代”<sup>[28]</sup>。塑造“高大丰满、光彩照人”的英雄，为的是表现无产阶级在历史人物长河中的“新”，北大、清华写作组的文章写道：“高就高在具有高度的阶级斗争、路线斗争和继续革命的觉悟，美就美在他们是马克思主义、列宁主义、毛泽东思想武装起来的新人。”<sup>[29]</sup>实际上把“英雄”变成了一个永远无法企及的神话。

为“英雄”神话制造的理论是以“三突出”原则为中心的。样板戏《智取威虎山》剧组的经验总结是：“在考虑从各个方面刻画英雄人物性格的布局之后，就要满腔热情、千方百计地调动一切艺术手段的积极因素，着重刻画英雄人物的主要思想、性格特点，深刻、细致、有力地揭示各个侧面的内容，力求加深刻画无产阶级英雄人物光辉的内心世界的表现深度。”<sup>[30]</sup>样板戏《海港》剧组强调：“所有人物都要从不同角度为主要人物做远、近、正、反的铺垫”，“决不能让其他人物、特别是中间人物和反面人物的艺术感染力压倒主要英雄人物。这是我们无产阶级艺术创作中的一个原则问题”，并用“众星捧月”、“绿叶扶红花”来加以形容。<sup>[31]</sup>可以说，在世界戏剧史上，如此千方百计地烘托、美化、神化“英雄”的做法是极为罕见的。然而，尽管如此，“样板戏”理论家们仍不满意，他们无法容忍英雄身上有任何的瑕疵：“在革命现代京剧《红灯记》《智取威虎山》的创作过程中，阶级敌人有意抽掉无产阶级英雄人物的阶级性，企图用地主资产阶级的人性来丑化英雄人物，破坏革命样板戏。他们在写‘个性’的幌子下，硬塞给李玉和以‘热泪涟涟’、‘哪有孝子当汉奸’等腐朽词句，把李玉和歪曲成一个‘东躲西藏’的人物。他们还大肆渲染杨子荣的‘匪气’，让他上山时哼着黄色小调，上山后又‘匪气’十足地与土匪们混在一起。这些卑鄙的阴谋，已遭到彻底的破产。”<sup>[32]</sup>这些言论，恐怕连十月革命后苏联的“左派”们听了都会觉得如雷贯耳，自叹不如。

回顾从新中国成立到“文革”这十七年历史，就会感到这是“冰冻三尺，非一日之寒”。在这“十七年”间，文艺作品中的“新人”在通往“英雄”的途中不断被改写，以便消除身上的“俗气”。小说《创业史》删去了梁生宝对改霞的“情欲”，《山乡巨变》删去了刘雨生离婚时的“软弱”，“英雄”最终成为一个意识形态的干巴巴的符号，轮到江青亲手抓的“革命样板戏”，当然更不会例外。

所谓“三突出”，是由于会泳“根据江青指示”归纳出的：“在所有人物中突出正面人物来；在正面人物中突出主要英雄人物来；在主要英雄人物中突出中心人物来。”<sup>[32]</sup>服务“三突出”，就还有“三陪衬”，即所谓“在正面人物与反面人物之间，反面人物要反衬正面人物；在所有正面人物之中，一般人物要烘托、陪衬英雄人物；在所有英雄人物之中，非主要人物要烘托、陪衬主要英雄人物”。<sup>[33]</sup>

“三突出”的结果，“样板戏”中的英雄们个个“纯正”而“完美”，完全摒弃了“封、资、修”（即封建主义、资本主义和修正主义）的东西，没有个人品格上的弱点和缺点，个个都是“高、大、全”，有着过人的胆识、超人的智慧、宽阔的心胸和远大理想，为共产主义理想而忘我奋斗。

特别值得注意的是，为了确保英雄形象的“纯正完美”，“样板戏”的创作摒弃了“孝道”和一切“人情味”的东西。

几千年来，“以孝治天下”是中国封建统治阶级的基本策略。在中国文化传统中，“孝道”已经

成为普通民众心目中基本的东西。

在几部“样板戏”的早期稿本中,保留着一些崇尚传统“孝道”的倾向。例如《红灯记》表现了李玉和对母亲李奶奶的“孝”。李玉和的唱词中有一句“哪有孝子做汉奸”。然而,“样板戏”的创作者们对此持批判立场,在改编中把这些都删去了,还说这是一种渗透着浓厚封建意识的“腐恶词句”。<sup>[34]</sup> 在他们看来,只有剔除了这些封建主义的东西,英雄形象和剧本包含的无产阶级的意识形态才能确保纯正性。另一个例子是《红色娘子军军歌》的改编。在电影《红色娘子军》插曲《红色娘子军军歌》中唱道:“向前进,向前进,战士的责任重,妇女的冤仇深。古有花木兰替父去从军,今有娘子军扛枪为人民……”在样板戏芭蕾舞剧《红色娘子军》中却被改成了“向前进,向前进,战士的责任重,妇女的冤仇深。砸碎锁链奴隶要翻身,今有娘子军扛枪为人民……”同样是把“孝”这一传统美德视为非无产阶级的封建残余而删除了。

为了确保“无产阶级英雄形象”的高大和纯正性,必须摒弃一切“人情味”。《红灯记》的原改编本渲染了家庭气氛和骨肉之情,展现革命、抗日与亲情的矛盾,意图是要表现革命者舍小家为国家、英勇献身的英雄气概。可是“样板戏”的创作者看来,这是“贩卖反动的人性论”。<sup>[34]</sup> 他们还认为原改编本表现鸠山劝降的戏是“美化法西斯刽子手鸠山,把他写成具有所谓‘人类良心’,对李玉和‘仁至义尽’的角色”。<sup>[33]</sup>

特别值得注意的是,样板戏英雄的塑造无一例外地、刻意地淡化、回避一切男女之情和爱情。《红灯记》中的李玉和、《沙家浜》中的郭建光、《智取威虎山》中的杨子荣、《杜鹃山》中的柯湘、《龙江颂》中的江水英、《红色娘子军》中的洪常青、《海港》中的方海珍、《奇袭白虎团》中的严伟才……等等,或是没有配偶、或是配偶已死、或是配偶不在身边的单身男女。在“样板戏”创作过程中,原作仅有的一点点“男女之情”,也被尽量地剔除,不留一丝痕迹。例如,在歌剧和电影《白毛女》中,大春与喜儿的“爱情”原是一条主线,但在改编为“样板戏”的芭蕾舞剧《白毛女》中,这一主线被刻意地淡化了。再如,在电影《红色娘子军》中,琼花和洪常青本来有一丝朦胧的爱慕之情,但在改编为“样板戏”时,这一男女间的暧昧之情却被明确地“升华”为前仆后继的革命同志之情。在样板京剧《智取威虎山》的原作《林海雪原》中本有一段“雪乡萌情心”的描写,表现卫生员白茹对参谋长少剑波的爱慕之情,改编成“样板戏”时也被删除了。还有一个更加荒谬可笑的例子:《智取威虎山》的“深山问苦”一场,劫后余生的小常宝原来有一段唱:“到夜晚,爹想婆姨我想娘”,但在改编为“样板戏”时,这段唱词却被修改为“到夜晚,爹想祖母我想娘”。这就是说,“想婆姨”是不行的,只可以“想祖母”。这种创作原则和1920—30年代苏联“左派”戏剧家强烈反对在舞台上表现一切男女之情的主张是一脉相承的。

样板戏大部分是以新中国成立前的革命斗争为题材的。艺术作品怎样表现严酷环境下男女革命工作者的爱情问题,确实是个需要特别仔细地加以研究的课题。在随时可能牺牲的战争环境中,迷恋于“个人情感”可能不利于革命事业,有时不得不加以控制甚至禁绝。红军长征时,八万多人的队伍中,随行的女兵只有四十来人,其中多为领导干部的配偶。为了便于行军,许多人都把孩子送了人,就连毛泽东也不例外。一旦部队中出现强奸事件,犯纪律的人员一律就地枪决。<sup>[34](P.176-186)</sup> 在战争的特殊环境下,“战友情”“阶级情”确实更显难能可贵。考虑到这一点,不论是苏联描写革命、战争的“左派”戏剧,还是中国的样板戏,剔除爱情描写有其合理的一面。问题是,这样的处理往往过于僵

化、绝对化了。样板戏中不是也有几部描写革命胜利后从事生产斗争的作品吗？这样的作品同样回避了一切男女之情的描写，又怎样解释呢？

五、《乐观的悲剧》与《杜鹃山》

1974年7月16日，“四人帮”把持下的《人民日报》发表了北京大学、清华大学写作组的文章——《反映新的人物新的世界的革命新文艺——谈革命样板戏的历史意义和战斗作用》。文章说：

革命样板戏……塑造高大完美的无产阶级英雄形象，高就高在具有高度的阶级斗争、路线斗争和继续革命的觉悟，美就美在他们是运用马克思主义、列宁主义、毛泽东思想武装起来的新人。他们是我国亿万工农兵群众的艺术再现，又成为鼓舞他们的光辉榜样。<sup>[29]</sup>

该文的标题连用了三个“新”字，并再次将“样板戏”中的英雄称为“新人”和“光辉榜样”，这不禁使人联想起车尔尼雪夫斯基笔下的拉赫美托夫，联想起十月革命后苏联舞台上的“新人”形象。他们之间确实有许多相似之处。“样板戏”和当年苏联的“左派戏剧”也有许多耐人寻味的相似之处。如果我们将苏联名剧《乐观的悲剧》和“样板戏”《杜鹃山》做个对比，就能看得更加明白。

《乐观的悲剧》是维什涅夫斯基<sup>⑤</sup>的代表作。该剧主人公是个女性，十月革命后被布尔什维克党派到波罗的海舰队某舰当政委，舰上的水兵大多数被无政府主义者头目，一个叫“首领”的老水兵蒙骗和控制。女政委刚刚登上军舰甲板，便面临一场严峻考验，独自和一群“像公马一样哈哈大笑”的无政府主义水兵们对峙。当一个水兵脱去上衣试图侮辱她时，她毫不犹豫地开枪将他击毙。在场的水兵们惊呆了，他们明白了不允许任何人和党闹着玩。接着，女政委依靠舰上的党员，摸清了情况，团结了对革命抱同情态度的舰长，处死了作恶多端、企图杀害舰长的“自由无政府革命支队”首领，整编了水兵队伍。后来在一场战斗中因为叛徒（“首领”的一个帮凶）出卖，女政委被敌人俘虏，最后虽然获救，但终因伤势过重而牺牲。

“样板戏”《杜鹃山》至今仍在舞台上演出，故事是中国观众所熟悉的。其人物设置和情节的发展和《乐观的悲剧》有惊人的相似之处。不妨用一个表格来比较：

	《乐观的悲剧》一号主人公	《杜鹃山》一号主人公	本文作者批注
性别与姓名	女性，无姓名，剧本人物表只称“女政委”	女性，姓名：柯湘	剧中人无姓名而只标明身份或年龄性别，这种写法在当时欧洲剧作中相当常见
由来与受命	受布尔什维克党委派，到舰上任政委，任务是把受无政府主义者控制的水兵队伍改造为正规的红军队伍	受党组织委派，担任党代表，前来寻找雷刚，将一支无组织无纪律的游击队改造为工农革命军队伍	党交给她们的任务相同
原来队伍的指挥官	军舰舰长（无姓名），俄国旧军官，内心诚恳而意志消沉	游击队长，姓名：雷刚；有革命性而觉悟不高，鲁莽，缺少谋略，缺乏组织观念与纪律观念，但渴望得到共产党的领导	舰长、游击队长觉悟都不高，前者消沉，后者鲁莽，这一安排十分相似
身世	未作交代	通过一大唱段《家住安源》向游击队员诉说自己的苦难身世	柯湘向游击队诉说身世，对她获得群众同情大有帮助

2013/02

	《乐观的悲剧》一号主人公	《杜鹃山》一号主人公	本文作者批注
首次上场的方式	布尔什维克党派政委到舰上的消息突然传来,引起极大轰动,紧接着女政委上场,并出示文件	雷刚带游击队员化装劫法场,将柯湘从刑场救出,而她正是党派来的党代表	在《乐观的悲剧》中,女政委的到来没有任何铺垫;而在《杜鹃山》中,党代表是游击队冒险抢来的,是群众找党,党找群众
面临的首次考验	无政府主义水兵们“像公马一样哈哈大笑”,一水兵动手侮辱她,遭到她枪击,众水兵被镇住,不敢造次	纠正雷刚、温其久等人毒打过路商人的错误,与雷刚等人发生冲突,游击队员甚至怀疑她是不是“真共产党”。通过说理,使雷刚和众游击队员转变思想,也树立了自己的威信	《乐观的悲剧》女政委第一次亮相,是一个女子走进一群男性无政府主义者,冲突的表现形态符合特定情境和俄国文化特点;《杜鹃山》中柯湘不是唯一的女性,她的说理符合中国传统文化和传统处事方式
在队伍中开展工作的困难	无政府主义头目“首领”(剧本未注明姓名)为保住对水兵的控制权,制造各种事端;例如将无辜的水兵和老太太投入海中,等等。	内奸温其久暗地与毒蛇胆联系,阴谋里应外合,消灭游击队;部分游击队员对躲在深山练兵感到不解;雷刚鲁莽本性未改	《乐观的悲剧》中“首领”、“哑噪子”等人的行为更加外在化,而《杜鹃山》中温其久更多地是搞阴谋
对两性问题的态度	声称“在两性问题上浪费时间——真是罪过。祖国,革命正处在危险中”	未谈论两性问题	柯湘未谈及两性问题,原因之一,她并非唯一的女性,未遇到《乐观的悲剧》中类似的情境
对策与行动	一、沉着应对,和舰上党员瓦洛宁谈话,摸清情况,团结同情革命的舰长; 二、在一次和“首领”及其追随者的谈话中,沉着回击他们的挑衅、骚扰和威胁,使他们认识到她的坚定和无畏; 三、在一次战斗中英勇作战,沉着指挥,赢得水兵们的信任和赞扬; 四、通过一场谈话,使原来受“首领”控制的水兵阿列克赛思想发生转变,站到她这方面来; 五、当“首领”滥杀两名从德国逃回俄罗斯的俘虏而激起公愤时,当机立断以组织的名义宣判,枪决无恶不作的“首领”,将水兵团结在党的周围; 六、将水兵整编为有组织有纪律的队伍	一、摸清温其久等人底细,提高警惕; 二、派人去井冈山向上级请示; 三、向游击队员们耐心宣传“敌进我退”的游击战术,反对与强敌正面作战; 四、在杜妈妈被毒蛇胆抓住、雷刚等人欲冒险下山救人的紧急关头,竭力劝阻; 五、在雷刚受温其久挑唆下山后,召开党支部会议,商议对策; 六、战斗结束后,将游击队编入工农革命军	女政委是军舰上唯一的女性,而且外形瘦弱,较矮小,这使她更加难以建立自己的威望,因此,她在战斗中的表现如何,处理危机的本领如何,十分重要;柯湘周围有不少女性,但对手温其久潜伏得较深,不像军舰上的“首领”公然杀人,无恶不作,因此,她必须更多地靠智慧战胜对手
面临的敌人	白军;入侵俄罗斯进行武装干涉的德国军队	欺压百姓、无恶不作的豪绅、恶霸“毒蛇胆”及其武装	在《乐观的悲剧》中,德军本来没有在水兵中埋伏内奸;而在《杜鹃山》中,温其久本来就是旧军官出身,与毒蛇胆既有仇又有联系,所以,柯湘面临的情势更复杂些



2013/02

	《乐观的悲剧》一号主人公	《杜鹃山》一号主人公	本文作者批注
在战斗中失利的原因	深受“首领”影响的“哑嗓子”水兵叛变,向敌人告密	由于雷刚的鲁莽与内奸温其久的挑拨破坏,难以实行正确的战术	两剧相似,都有叛徒出卖,但《乐观的悲剧》中敌强我弱更加明显
戏剧冲突的高潮	与舰长各带一支队伍作战;因叛徒的出卖,在与德军搏斗中被俘;舰长带领的队伍战胜德军救出被俘战友	在雷刚受温其久挑拨、莽撞下山救母、被敌人俘虏的危急形势下,经过周密考虑,带队伍过天险,从监狱中奋勇救出雷刚和杜妈妈;审问温其久亲信邱长庚,获得温其久的罪证;打回杜鹃山,枪决温其久	《杜鹃山》中游击队飞越天险更富于传奇色彩,也为京剧武打技巧的呈现提供了空间
最后的结局	虽然获救,但因伤势过重而牺牲,战友们向她致敬	全歼“毒蛇胆”及其武装,使雷刚吸取血的教训,提高觉悟;游击队正式编入工农革命军	一、女政委和女党代表都完成了将有无政府主义倾向的队伍整编为革命队伍的任务 二、《乐观的悲剧》中的女政委最后壮烈牺牲;而《杜鹃山》的结局是全歼敌人和叛徒,雷刚和杜妈妈都获救,这一团圆、胜利的结局符合中国人的审美心理、欣赏习惯

《乐观的悲剧》和《第一骑兵军》等维什涅夫斯基以往的剧本有很大的不同。第一,不再采取《第一骑兵军》那种由许多简短的片断组成的多场次史诗结构,而采取了传统的结构方式。全剧共分三幕,每幕有自己的高潮:第一幕高潮是政委来到军舰上的场面,第二幕高潮是对首领做出判决的场面,第三幕高潮是主要人物牺牲的场面。这就是说,剧作结构基本上是古典式的。第二,不再是《第一骑兵军》那种“无主人公”式的剧本,而是塑造了有心理深度的性格。女政委是英勇非凡、顽强刚毅的人,同时又没有“高踞”于人们之上,而是和其他人并肩而立,她和别人一样普普通通,只不过对前途看得更清楚,在复杂的斗争中找到唯一正确的处理方法。她和水兵阿列克谢的谈话启发了他的觉悟,使他发生了一生中最重大的转变。在宣判首领死刑的一场戏里,政委的大胆果断、敢于冒险给人留下极深的印象。其余的人物如内心诚恳而意志消沉的舰长,表面上玩世不恭、争强好胜而实质上向往革命的水兵阿列克赛,出身芬兰的瘦小水兵、忠诚的共产党员瓦伊诺宁,彷徨、糊涂、思想混乱而最后叛变革命的哑嗓子水兵,都有鲜明的个性特征。第三,在体裁上有创新,使乐观主义精神和悲剧色彩在剧中浑然一体,形成一种新型悲剧,即“乐观的悲剧”。第四,形式上像古希腊悲剧那样运用合唱队,除了用一系列人物形象来表达自己的思想感情外,还用两个海军军士作为牵线人,以政论形式评论舞台上发生的事件。<sup>⑩</sup>

《乐观的悲剧》作为一部社会主义现实主义的典范作品,对各国无产阶级革命文学发生了影响。从上面的表格看得很清楚,《杜鹃山》和《乐观的悲剧》一样,都是描写一个女共产党员被派往一支成员复杂、有无政府主义倾向的武装队伍工作,她们的任务都是将这支部队改造成一支有铁一般的纪律、执行党的命令的新型革命队伍。她们都是单身女子,至少在剧本中没有交代她们是否有过爱情

生活,剧情的发展也没有表现她们和任何男性有男女之情。在《乐观的悲剧》中,当一个大个子水兵动手侮辱女政委时,她的回答是给他一颗子弹。这不愧是十月革命后苏维埃文学中“铁的政委、钢的契卡”的形象。从柯湘身上我们也看到像钢铁一般的性格,她的英勇和战斗本领一点也不亚于男子。苏联剧作家盖利曼曾经说,在他的“生产题材”剧作中,性别并不重要,即使把男性角色换成女性也完全可以。上面列举的《乐观的悲剧》和《杜鹃山》,假如把政委和党代表换成男性,也不会对剧情造成太大的损害。英雄主义似乎在某种程度上把两个女子男性化、“拉赫美托夫化”了。

## 六、小 结

让我们回到开头时引用的别尔嘉耶夫的那句话:十月革命后的俄罗斯正在产生一种“新的人类学类型”,它“按类型而言不是俄罗斯的,而是跨民族的新型的年轻人”。从俄国的拉赫美托夫到中国样板戏中的英雄群像,一种跨民族、跨国别的“新人”的确已经出现。《乐观的悲剧》与《杜鹃山》的比较与联想完全可以证明这一点。

其实,在近现代世界文学中,“新的人类学类型”决不只是“新人”、“超级新人”、“苏维埃人”及其构成的“人的谱系”新成员。环顾世界戏剧史,我们还可以列举出“好人”(《四川好人》)、“多余的人”(《叶甫盖尼·奥涅金》),以及从易卜生、契诃夫、高尔基、奥尼尔、万比洛夫……等伟大剧作家笔下的各种典型形象共同构成的新的“人的谱系”。这个问题的研究,至少需要一部新著的容量,这是没有疑问的。

[本文为作者承担的国家社会科学基金项目《戏剧人类学》(批准号:01BB19)的部分成果]

### ※ 注 释:

- ① 值得我们深思的是,德国法西斯也拼命鼓吹造就“新人”的重要性,法西斯主义的思想家罗森堡在其臭名昭著的《20世纪的神话》一书中写道:“根据新生活的神话造就新型的人,这就是本世纪的使命。”参见《20世纪的神话》德文版,第22页,译自俄文网站 [xray.sai.msu.ru/~lipunov/text/misl/rouz3/node13.html](http://xray.sai.msu.ru/~lipunov/text/misl/rouz3/node13.html)
- ② 俄罗斯历史上有过许多姓涅恰耶夫的名人,这里说的是谢尔盖·涅恰耶夫(Нечаев, Сергей, Геннадиевич, 1847-1882)俄罗斯社会活动家,无政府主义者,主张进行恐怖活动。用过许多假名,如李杰尔、巴浦洛夫、伊凡·彼得洛维奇等。
- ③ Михайл Геллер 《Машина и винтики — история формирования советского человека》, издательство «МИК», 1994. 资料来源: [http://www.gramotey.com/?open\\_file=1269031996](http://www.gramotey.com/?open_file=1269031996)
- ④ Н. Г. Чернышевский, Что делать? М. 1970, с. 251-271. 笔者在这里特别将俄文的 порода 一词译成“品种”(该词原初的意义是动物的“种”、“品种”,然后才是人的类型,指人的气质和性格)。这样译有助于体现车尔尼雪夫斯基原话的人类学意义,说明“新人”、“超级新人”的类型概括具有人类学的价值。
- ⑤ 德国社会民主党的女作家敏娜·考茨基(1837-1912)写过一部小说《旧人和新人》,作品中的“新人”是一群信仰社会主义的科学家和工作,积极从事革命工作,和车尔尼雪夫斯基小说《怎么办?》中的“新人”有共同之处。马克思和恩格斯都曾称赞敏娜·考茨基是个有才能的作家。
- ⑥ 意即“苏维埃人”。
- ⑦ И. Бердяев, Новое средневековье. Размышления о судьбах России и Европы. Берлин 1924, с. 94 来源:

2013/02

[http://krotov.info/library/02\\_b/berdyaev/1924\\_21.html](http://krotov.info/library/02_b/berdyaev/1924_21.html)

- ⑧ 以波格丹诺夫为首的无产阶级文化派产生于十月革命前夕,很快地发展成一个组织庞大(最多时达 40 万人之众)、具有国际影响的文艺派别。在它的组织——无产阶级文化协会的全俄中央委员会,附设了戏剧艺术部,建立了“中央舞台”“第一工人剧院”和戏剧工作室。可见它对戏剧的重视。
- ⑨ 参见《苏联话剧史》第一卷(中译本),中国戏剧出版社 1986 年版,第 261 页。着重号为原文所有。为了保持所谓的“阶级纯洁性”,无产阶级文化派实行关门主义,他们既断绝了同农民出身的艺术家的往来,也断绝了同后来被称作“同路人”的艺术家的往来。他们把工人出身的戏剧爱好者关在实验室的“暖房”里凭空创造新型戏剧。为了使工人戏剧家保持一种“反对资产阶级的思想和心理”,又强调不让他们脱离生产过程,实际上是要用业余艺术来取代专业艺术。
- ⑩ 无产阶级文化派的戏剧理论在协会的戏剧实践中影响是有限的,但是这种理论的某些方面,特别是排斥个性刻画而仅仅表现抽象的阶级属性、社会属性的主张,之所以在这样的历史背景中提出来,却有着不容忽视的必然性。它不仅和梅耶荷德、马雅可夫斯基的戏剧主张以及后来的包戈廷、维什涅夫斯基为代表的“室外”剧派的戏剧观有着明显的相通之处,而且和皮斯卡托、布莱希特和本雅明的戏剧理论也有共同点,因而更加具有重要的研究价值。
- ⑪ 《怪人》于 1929 年上演于莫斯科艺术剧院。主人公鲍里斯·沃尔金是某造纸厂的普通职员,他在党的号召下在厂里发起组织社会主义建设积极分子小组,提出在四年内完成五年计划的口号,得到共青团员和先进工人们的支持。但是厂委会主席特罗欣娜却被激怒了,她认为,这样的事只有由党组织来发起才合乎常规,一个党外知识分子居然出面提倡议,事先又不请示,真是大逆不道,于是伙同厂长进行阻挠,给“怪人”沃尔金罗织罪名。沃尔金的好友伊戈尔·戈尔斯基见势不妙,也反过来指责沃尔金。沃尔金面临巨大的压力。反对他的人甚至利用他救助一个受流氓的迫害的犹太姑娘西玛的事,散布流言蜚语,恶意中伤他。最后,这个姑娘在反犹太分子和流氓迫害下自杀身死,沃尔金也被解除了职务。他心爱的姑娘尤丽娅也离开他,跟戈尔斯基相好。在一连串的打击之下,沃尔金并不屈服。厂里的老工人、共产党员彼得·彼得罗维奇和一批有觉悟的工人支持他,他们要求厂长重新审查对沃尔金的处分,恢复社会主义建设积极分子小组的活动。
- ⑫ 在 20 年代末 30 年代初,那种采用锁闭式结构、上场人物较少、时间地点相对集中而接近古典形式的剧作,仍然是不受欢迎的。要是这类剧作追求内在的抒情性、讲究一点“情调”的话,就会立即被看成一种“契诃夫作风”而受到某些批评家、剧作家的抨击。
- ⑬ 《恐惧》一剧中的包乐亭教授口头上主张超政治的“纯科学”,而学院里的反革命分子却利用他的威望来庇护自己。包乐亭在党的教育下认识了错误,作了忏悔。剧作家成功地描写了教授复杂、矛盾的心理活动。《远方》一剧通过一节车厢因为技术故障被卸下停放在一个森林小站的事件,描写了一群普通的苏联人,叙述了他们平淡的平常生活。剧中没有任何轰轰烈烈的事件,没有特殊的丰功伟绩。剧作家把那些心灵空虚、沽名钓誉的人和正直无私的人们相对比,成功地刻画了人物的性格特征。
- ⑭ 参见署名“《文艺报》资料室”的文章:《十五年来资产阶级是怎样反对创造工农兵英雄人物的?》(《文艺报》1964 年 11—12 期合刊),该文章不是针对某个人,而是全面否定了写英雄人物“缺点”的理论。另外,周扬由于左得不够彻底,后来也被批判,参见姚文元:《评反革命两面派周扬》,《红旗》1967 年第 1 期。
- ⑮ 维什涅夫斯基(Всёволод Витальевич Вишнёвский,1900—1951)俄苏作家、剧作家,一等斯大林奖金获得者(1950),苏共党员(1937 年起)。主要剧作有《第一骑兵军》(1929)、《最后的决战》《乐观的悲剧》《我们来自喀琅施塔格特》(1933)等。
- ⑯ 参见陈世雄著《现代欧美戏剧史》,文化艺术出版社,2012 年,第 514~515 页。

#### ✳ 参考文献:

- [1] П. Н. Ткачев, Избранные сочинения на социально-политические темы. М. 1932, т. 1, с. 174.
- [2] 曹靖华主编.俄国文学史[M].人民文学出版社,1989 年.

- [3] 中国社会科学院文学研究所文艺理论研究室编.列宁论文学与艺术(二)[M].人民文学出版社,1960年.
- [4] 中国社会科学院文学研究所文艺理论研究室编.列宁论文学与艺术(第2卷)[M].人民文学出版社,1962年.
- [5] 中国社会科学院文学研究所文艺理论研究室编.中国社会科学列宁论文学与艺术(第1卷)[M].人民文学出版社,1962年.
- [6] Книга Советские люди, выпущенная Политиздатом в 1974 г.
- [7] Советские люди, с. 4-5
- [8] [苏联]米·尼·尼古拉耶夫.尼·加·车尔尼雪夫斯基课堂讨论[M].莫斯科师范教育出版社,1959年俄文版.
- [9] [苏联]高尔基著.朱希渝译.不合时宜的思想[M].江苏人民出版社,1998年.
- [10] Правда, 18.10.1961.
- [11] Правда. 25.2.1976.
- [12] Правда, 15.10.1981.
- [13] Правда, 15.6.1983.
- [14] 苏联科学院、苏联文化部艺术史研究所著.白嗣宏译.苏联话剧史(第一卷)(中译本)[M].中国戏剧出版社,1986年.
- [15] 郑异凡编.苏联“无产阶级文化派”论争资料[M].人民出版社,1980年.
- [16] Луначарский Анатолий Васильевич А.В.Луначарский о театре и драматургии, М.: Искусство, 1958, с. 382-383.
- [17] Киршон Владимир Михайлович, О литературе и искусстве. М., 1963., с.163.
- [18] Театр и жизнь, М., 1953; с.,14.
- [19] Ю. Юзов-ский.Вопросы социалистической драматургии, М., 1934. с.,14.
- [20] [苏]高尔基著.孟昌等译.论文学[M].人民文学出版社,1978年.
- [21] 纳博科夫.俄罗斯文学讲义[M].1982年出版于伦敦.(Vladimir Nabokov, Lectures on Russian Literature. London 1982. p. 10)
- [22] 人民教育出版社编.毛泽东论教育[M].人民教育出版社,2008年.
- [23] 周扬.新的人民的文艺[A].中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集[C].新华书店,1950年.
- [24] 周扬.为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗[J].人民文学,1953年第11期.
- [25] 周扬.我国社会主义文学艺术的道路[J].文艺报,1960年第13-14期合刊.
- [26] 江青.谈京剧革命[J].红旗,1967年第6期。
- [27] 〈文艺报〉编辑部.关于“写中间人物”的材料[N].文艺报,1964年第8-9期合刊.
- [28] 方进.要创造典型,不要受真人真事局限[N].人民日报,1974年7月18日.
- [29] 北京大学、清华大学写作组.反映新的人物新的世界的革命新文艺——谈革命样板戏的历史意义和战斗作用[N].人民日报,1974年7月16日.
- [30] 上海京剧团〈智取威虎山〉剧组.努力塑造无产阶级英雄人物的光辉形象[J].红旗,1969年第11期.
- [31] 上海京剧团〈海港〉剧组.反映社会主义时代工人阶级的战斗生活——革命样板戏〈海港〉创作体会[J].红旗,1972年第5期.
- [32] 初澜.塑造无产阶级英雄典型是社会主义文艺的根本任务[N].人民日报,1974年6月15日.
- [33] 中国京剧团〈红灯记〉剧组.为塑造无产阶级英雄典型而斗争——塑造李玉和英雄形象的体会[J].红旗,1970年第5期.
- [34] 师永刚、刘琼雄编著.红军[M].北京三联书店,2006年10月第1版.

(作者:厦门大学教授)